КЕРАМИЧНАТА ИКОНА ПРЕЗ ВТОРОТО БЪЛГАРСКО ЦАРСТВО

Тотю Тотев (Шумен)

Независимо, че от засвидетелствуваното наличие на керамичната икона през Второто българско царство са изминали вече 100 години, изясняването на въпросите, свързани с нея, все още не е направено с пълнота, каквато се налага за творби на приложното изкуство от такъв характер. Това е лесно обяснимо, като се държи сметка, че за своите наблюдения в тази насока изследователите до откриване на колекцията миниатюрни керамични икони от Червен през 1977 г.[1] разполагат единствено с късите сведения за два червено-глинени медальона от Търновград[2]. Когато към това прибавим отсъствието на по-подробни сведения около намирането на последните, а и произтичащото от това забавяне на включването им в научно обращение, картината за тяхната неизученост още по-осезателно се откроява.

Включвани много пъти с къси бележки и фотографии (черно-бели и цветни) в каталози и пътеводители към музейни и тематични експозиции[3], изследвания върху миналото и културата на столицата Търновград /Божков 1985:146, обр. 137; Ангелов 1980:193-194, обр. 185/ и обобщаващи трудове на изкуството в средновековна България /Божков 1984:обр. 51; Божков 1988:200/, търновградските два керамични медальона все още поставят някои въпросителни. По изтъкнатите причини отговорите, които им се дават, не са един или два, нито пък безспорни и единствено точни.

Първият медальон е кръгъл (диам. 3,6 см.; дебелина 0,3 см) и носи отгоре си бюстово релефно изображение на свети Архангел Михаил. До включването му през 1985 г. в експозицията на НИМ той се съхранява в средновековния фонд на Археологическия музей в София[4]. Вероятно заради сивия цвят на глината неправилно е отъждествен като творба на стеатитовата пластика /Божков 1979:15; Божков 1984:обр. 51; Божков 1985:146, обр. 137; Божков 1988:190/. Изглежда, че грешката датира още от времето, когато нейният откривател Ж. Сьор предава находката с други материали от проучванията си в Търновград през 1900 г. в София /Тотев 1985_a:131; Тотев 1985_b:136; Тотев 1988:47-51/. Грешката относно керамичната принадлежност на медальона е отстранена едва след включването му в изложбата „Българска средновековна култура и изкуство“ в Париж през 1980 г.[5]. В каталога на изложбата е внесена корекция и на предлаганата досега медальонна дата[6].

Единствен К. Тотев от авторите, които са се занимавали с медальона, се спира на въпроса за мястото и обстоятелствата, при

които той е бил намерен. Поставяйки го в тясна връзка с материалите, предадени от Сьор, и тези от разкопките на Н. Ангелов на Патриаршията върху хълма Царевец, той не без основание настоява за безспорната му връзка с този втори, подобен на него медальон на допоясен Христос /Тотев 1985$_b$:136; Тотев 1988:47-51/. Установената помежду им общност е важна, понеже те произхождат от такъв сигурно датиран паметник, какъвто е Патриаршеската църква /Ангелов 1980:193-194, обр. 185; 200, кат N 110/.

Непосредствено запознаване с медальона на свети Архангел Михаил ни позволи да видим, че той е бил подложен на стихиен пожар, в резултат на който се е получил и сивият цвят. От обгарянето освен подробностите на изображението е засегната и структурата на самата глина. Бюстовото изображение е постигнато посредством отливане в предварително подготвен за целта модел-матрица. За материал е използувана сравнително добре пречистена червена глина (рядко разбита и прецедена до шликерно състояние). Силните обгаряния от пожара пречат да се каже със сигурност как точно е протекло отливането: дали шликерната глинена маса е отлята направо в модела, или пък след леко засушавне върху кръглата плочка образът е бил отпечатан посредством натиск върху модела, както са си служили преди близо три века манастирските керамици от „Тузлалъка“ в Преслав за техните белоглинени икони с Разпятие Христово /Ангелов 1980:193-194, обр. 185; 200, кат N 110/. Изглежда, че и при двата способа отпечатаните образи са били подлагани на почистване и някои от подробностите са се доработвали с острие. Откъм опаката си страна медальонът е гладко изравнен, а стените по дебелината му са обрязвани с нож след почистването.

Високият релеф на бюстовия образ на архангела се откроява на кръглия фон на плочката. Върху младото лице личат вещо моделирани широко отворени очи, правилен нос с леко разширени ноздри в основата, малка уста и изтеглена надолу брадичка. Над ушите и високото чело посредством няколко обобщено третирани къдрици е показана прическа, обхваната според византийския императорски обичай от тясна правоъгълна превръзка-диадема. С триъгълния си горен край крилата на архангела са изнесени високо над раменете.

Изобразеният е с лор и държи в дясната ръка сфера. Лявата ръка е показана пред гърдите с обърната навън длан, леко разперени пръсти. Перлите, обточени от двете страни на лора, подробностите върху младото лице и украсата с перест орнамент върху крилата носят следи от доработване. Над главата върху вдълбания фон на кръглото поле ясно личат очертанията на гръцки букви от името на изобразения - АРХМНХАНЛ. С тъмночервения си тон буквите се открояват върху нарушения от пожара естествен цвят на глината. Върху сферата, която архангелът държи, подобно на някои архан-

гелски изображения от рисувани преславски керамични икони, се долавят дъговидни очертания, които е твърде възможно да са били оцветени в синьо и зелено, както при архангели върху паметници на византийското изкуство[7]. Такава практика на оцветяване, както по-късно ще стане дума, е била въведена и се наблюдава по редица произведения на византийската слонова кост /Голдшмит 1934:13-14/ и особено на такива от стеатит[8].

Втората търновска керамична иконка е с форма на пълукръгъл люнет и също произхожда от Патриаршеската църква /Ангелов 1980:193-194/. За разлика от медальона на свети Архангел Михаил обаче тя е открита при системно провеждани археологически разкопки в сигурно датирана стратиграфска обстановка. Материалът и способа на направата й бележат общност във всяко отношение с кръглия медальон. Сивочерният цвят на стените изглежда се дължи на силното обгаряне от пожара, в който е попаднала заедно с кръглия медальон, а не на доопалване, както допуска нейният откривател /Ангелов 1980:200, кат.N 110/.

Люнетовидната форма на плочката откъм лицевата страна е запълнена насреща с допоясен Христос. Леко сгънатите му в лактите ръце са изнесени напред. Главата му е обхваната от голям нимб, в който се долавят очертанията на вписан кръст, с разширени краища. Дългата коса, сресана на път по средата, се спуска в две плитки върху раменете. Облеклото на изобразения се състои от риза (хитон) със затворена яка и наметало (вероятно химатий). Диплите по хитона са показани с успоредни отвесни линии, стигащи докъм кръста. Гънките на наметалото падат на няколко ритмични и едри дипли. При прегънатите в лактите ръце диплите са групирани кръговидно, с известен артистизъм. Първият издател на иконата не без основание отбелязва, че с тази си поза Христос се среща и върху монети на търновските владетели Михаил Асен (1246-1256 г.) и Иван Александър (1331-1371 г.) /Ангелов 1980:193/. За разлика от медальона на свети Архангел Михаил тук няма оцелели каквито и да било следи от буквите, приети за изписване на името Христос.

С малките размери и формата си търновските керамични медальони подсказват, че са били свързани с украса на рамката на голяма икона, на престолен кръст или портативен диптих. За общност в принадлежността им свидетелстват еднаквата височина на люнетовидната плочка и диаметърът на кръглия медальон. Твърде възможно е с недостигнали до нас други медальонни образци на света Богородица и свети Йоан Кръстител благославящият с две ръце Христос да е стоял в центъра на дейсисна композиция, която се е разгъвала, както портативния олтар с инкрустирани стеатитови изображения от Ватикана /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. N 20, N 35/. По отношение на позата - Христос от търновския керамичен

люнет намира сходство с изображение върху стеатитови икони от Агара /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. N 14_{23} / и Толедо /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. 31_{52}/. Идентичност в някои подробности между фигурата от люнета се наблюдава с известната търновска стеатитова икона, на която Христос благославя светците войни Теодор, Георги и Димитър /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. 15_{27}/. Бюстовите архангелски изображения твърде често фланкират сюжетни композиции върху портативни византийски икони от стеатит от XII в., като „Короноване на светци войни“ и „Разпятие Христово“ /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. 13_{21}, 26_{45}, 43_{75}, 44_{78},44_{77}/.

Специален интерес заслужава близостта, която търновските медальони намират по отношение на размерите, начина на моделиране и иконографското си решение с група творби на стеатитовата пластика със същото предназначение от различни места на Балканския полуостров /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. $46_{84,85,86,87}$/. Тази тяхна общност в никакъв случай не се дължи на случайност, а определено свидетелства за творческо взаимодействие между двете художествени техники в края на XII-XIII в. Ще се ограничим с примера за един кръгъл стеатитов медальон на свети Йоан Кръстител от музея Бенаки в Атина /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. 46_{86}/, който съвсем определено насочва за разгънат вариант на дейсисна композиция сред паметниците на дребната пластика. Върху отнетия фон на кръглото изобразително поле светецът е представен бюстово в профил. И тук, както при керамичния медальон на свети Архангел Михаил от Търновград, няма по краищата рамка. С дейсисни композиции по този начин са се свързвали една квадратна стеатитова плочка с бюстово изображение в профил на света Богородица от Смирна /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. 46_{84}/, стеатитови медальони с отделни образи на светци, царе и пророци от Библията /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. 46_{85}, 46_{87}, 83_{A-20}/ и допоясните профилни архангелски изображения върху две правоъгълни стеатитови икони от Лувър /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. 46_{85}, 54_{110}/.

Търновските два медальона намират подчертана близост по отношение на червеноглинения материал и начина на изработка с три керамични релефни иконки от Княжна гора /Николаева 1983: табл. $IV_{1, 2, 5}$, кат. NN 23, 24:20-23/, които напоследък В. Пуцко в някои свои работи не без основание причисли към една група стеатитови творби „1200“, като настоява за възможността две от тях да са дело на един и същ майстор /Пуцко 1987:69-181; Пуцко 1989: N197-205; Пуцко-Бочкарева 1989:100-106/. При това положение като че ли е по-правилно да свържем търновските медальони не толкова с пряката дейност на керамици от столичните грънчарници, а с ателие за изработка на каменни иконки и кръстове /Тотев 1986:47-51/. Въпреки това обаче са налице данни от разкопки в средновековен Белгород

(Русия), попадащ върху територията на античния град Тир, за керамичен производствен комплекс с пещи от XIII-XIV в. В него заедно със съдове върху трикраки поставки в една от пещите и глинена плочка с релефно конно изображение /Кравченко 1979:115-140, рис. 9/. Този факт не е за пренебрегване и свидетелства за обединените усилия между керамици и творци на дребната каменна пластика. За подобно творческо взаимодействие насочват и други иконографски образци и сцени с архангели, конни светци и др., представени в сграфитотехника на луксозни трапезни блюда, някои даже с монограми на български владетели и патриарси от Двореца, Патриаршията, източната крепостна стена на Царевец и манастира Великата Лавра „Свети Четиридесет мъченици“[10].

Във връзка с една по-точна хронология на търновските керамични медальони наред със стратиграфските данни, постъпили по археологически път, от значение се явяват и изброените стеатитови образци от края на XII до началото на XIII в. Устойчива е подкрепата и от страна на керамичните икони от Княжна гора[11].

Силно обгореното състояние на търновските керамични медальони е сериозна пречка за изводи, относно техния първоначален вид. Сигурните следи обаче от тъмночервена боя при надписа, лора и сферата на свети Архангел Михаил са солидна опора да приемем, че след изпичането теракотната повърхност на медальоните е била подложена на допълнително оцветяване. Този прийом, както вече стана дума, е използван много често при редица паметници на византийския стеатит - по такъв начин са били оцветени и една неголяма група релефни каменни иконки от това време, свързани с декоративната вътрешност на Дворцовата църква на Царевец /Николова 1974:266-267, обр. 88, 92, 87, 91; Тотев 1989:19-22/.

На днешния етап на проучване не сме в състояние да правим предположение за това, че и сред търновските релефни иконки за инкрустация е имало екземпляри, които подобно на две червеноглинени икони от църквата „Свети Василий“ в Арта (Разпятие Христово и св. Три светители) са били глазирани и повторно изпичани /Byzantine 1986:N 303, 304 с цит. лит./. Не е изключено последното да е било продиктувано от по-големите размери и тяхното участие в декоративния ансамбъл на споменатата църква[12].

Много нови и интересни наблюдения за облика и характера на иконата през Второто българско царство предложиха миниатюрните икони от една колекция, открита при разкриването на църква 10 в Червен /Димова, Йорданов 1982:24-30/. Тяхното значение не се изчерпва само по отношение на нейната хронологическа принадлежност, а засяга, както ще видим, и въпроси от развитието на византийското приложно изкуство през Палеологовата епоха.

Червенските иконни творби, подобно на медальоните от Търновград, са били изработени от червена глина в релефна керамична техника. Отгоре им са представени изображенията на апостолите Филип, Андрей, Петър, Симон, евангелистите Йоан Богослов и Марк, светците Григорий, Никола, Симеон Стълпник, един архангел, както и празничните евангелски сцени „Възнесение Христово“, „Петдесетница“ и „Влизане в Йерусалим“. Иконографското разнообразие на тази колекция значително разширява нашите знания, както ще видим, за техниката, мястото и предназначението на този специфичен с релефната си техника дял от средновековната българска иконопис. Тяхната важност изпъква преди всичко с това, че червенските иконки произхождат от сигурно датирана археологическа среда и са намерени с материали от края на XIV в. Никак не е изключена възможността те да са били използвани и през първите години на османското владичество, когато Червен е все още митрополитско седалище /Димова, Йорданов 1982:30; Иванов 1984: N3, 78-83/.

Апостолите, евангелистите, светците и архангелът върху иконите са представени бюстово на вдълбан фон, обхванати по краищата с правоъгълна рамка. С изключение на иконите на свети Йоан Богослов и свети евангелист Марк всички екземпляри са със сравнително много добра запазеност. Имената, встрани на представените, при всички са с кирилски букви. В позите, жестовете и някои подробности, свързани с израза на лицата, се наблюдава в повечето случаи общност. Отликите са малки, както ще видим, и несъществени.

Обърнат три четвърти наляво, апостол Андрей е с поглед, отправен надолу. Държи пред гърдите си кръст и свитък. Вдясно от него до рамката личи част от бюста на друго изображение, което е от модела, използуван от майстора при отпечатването. Предположението на откривателите, че за такъв ще да е послужила метална обковка, не е единствено. Подробностите върху издължения овал на апостолстоко лице (очи с клепачи, широк месест нос, подчертани устни, подрязани мустаци, раздвоена брада, високо чело, рязко отделено от косата на едри кичури коса, и т.н.) са резултат от старателна доработка след отпечатване на образа. Апостол Филип е обърнат по същия начин наляво. Подробностите върху младото, безбрадо лице придават на израза на изобразения одухотвореност и вглъбеност. Косата му е прибрана във вдигната нагоре прическа и се отделя от челото. Свитъкът отпред се придържа със скрити под наметалото ръце. Вляво от запазилите се три букви от името на апостола - Ф-ЛН - личи част от рамката на използувания образец при отпечатването.

Със същата диспозиция и силен наклон на главата наляво е и апостол Петър върху следващата икона. Вместо свитък той държи пред гърди затворена книга на Евангелието. Закръглената къдрава брада с мустаците, клепачите на очите, кичурите на падащата върху челото коса и късият нос с подчертани в основата ноздри придават на представения апостол израз на съсредоточеност. Последна от тази група е иконката с образа на свети апостол Симон. Както при иконата на свети апостол Филип, изобразеният е обърнат три четвърти наляво и със скритите си под наметалото ръце държи свитък. За индивидуализация на образа отчасти спомагат късо подрязаната брада с мустаците и обърнатите назад кичури коса върху главата. Буквите с името на апостола са разпределени от двете страни на главата му.

Две иконки с бюстови изображения на евангелисти от колекцията са значително повредени и това отчасти затруднява да се съди за израза и сигурното определяне на единия от тях. Така само благодарение на запазените букви се вижда, че върху едната бил представен евангелист Марк. Втората иконка е оцеляла (до днес) с лявата си половина и е силно обгорена от пожара. Незави-симо от отсъствието на букви, издължените овал на лицето, завър-шващо с дълга заострена брада, и високото чело на обърнатия три четвърти наляво бюстов светец са достатъчни да се предположи, и то с увереност, че представеният на иконката е бил свети Йоан Богослов. Сериозна опора за това предлага общността, която по-следният в иконографско отношение намира с някои негови изо-бражения върху творби на дребната каменна пластика /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. 51_{102c}, 68_{146}; Алексова 1966; Антова 1975:30.31, обр. 16_{18} (XII-XIV); Божков 1985: обр. 131/.

Единственият архангелски образ върху червенските миниатюрни икони е от малко повредените екземпляри. Запазилата се (до днес) дясна половина от обърнатото три четвърти наляво бюстово изображение с едно от крилата е достатъчно относно иконографската типизация. На отчупения ляв край са се намирали буквите с името и е невъзможно да се каже кой точно от представителите на небесното войнство е бил изобразеният. Младото лице със спускащата се на едри дипли коса върху раменете, положението на ръцете и представителното облекло са в съгласие с отрано утвърдената иконография на архангелските образи върху паметниците на византийското приложно изкуство /Банк 1978: рис. 28, 87, 116, 124, 127, 128; Банк 1975:6-9, ил. 4_{ab}/. С профилното си решение надясно миниатюрната икона на архангела при участието си като инкрустация, както по-нататък ще видим, е заемала място встрани на дейсисни композиции с Христос и света Богородица.

Следващите три червенски иконки са със светци във фронтални пози. Върху едната светецът е показан до гърдите със затворено Евангелие. Издължеият овал на малко грубото и едро лице завършва с раздвоена, леко заоблена брада и оредяла коса. Очните ябълки са третирани много пластично. В съответствие с големия прав нос с отбелязани ноздри скулите на лицето са широки, а устните плътни и изразителни. За сполучливата индивидуализация немалко допринасят широките клепачи с подчертаните над тях вежди. Встрани на притиснатия от горната рамка на иконата нимб са се запазили кирилски букви в хоризонтален ред от името на изобразения. Обезличената лява част от фона на иконата с рамката пречи да се разпознаят всички букви. Вън от съмнение е, че представеният е свети Григорий, но да се каже кой от известните под това име няколко светци (Григорий Неокесарийски, Григорий Назиански -Богослов, Григорий Нисийски, Григорий Велики - Двоеслов, Григорий Арменец Просветителът и т. н.) е невъзможно.

Един от най-интересните образи в този дял е на свети Симеон Стълпник. Светецът е изобразен насреща, изпълняващ своя подвиг върху колона. Ръцете му са поставени с длани навън пред гърдите в молитвен жест. Върху главата личат очертания на кукол. Издължения овал на слабото лице е с рядка, раздвоена брада и едър прав нос. Освен мястото на доближените очни орбити е трудно да се разпознаят други подробности върху главата, тъй като отпечатването на образа е било направено от многократно използуван образец. Това е лесно обяснимо във връзка с широката популярност, на която се е радвал светецът. За култ към него свидетелстват изображенията му върху ампули и реликвиарни метални кръстове[13], а и голям брой паметници на дребната каменна пластика /Риндина 1978:140, обр. 17; Николаева 1983: табл. $5_б$, $3_а$, $3_б$, кат. N 32, 8/. Доста голяма общност се наблюдава между светеца от червенската иконка и неговото изображение на две каменни нагръдни икони от Киев /Николаева 1983:35, кат. N 32, табл. 5/ и Новгород /Риндина 1978:111-124, обр. 17/.

Свети Никола единствен от изобразените върху червенската иконна колекция е представен стоящ в цял ръст. Отчупеният долен десен ъгъл позволява да се види, че плочката, на която е показан светецът, се разширяза в горния край, встрани на главата. Облечен в епископски дрехи с украсен с кръстове на раменете омофор, светецът придържа със скритата под дрехата си лява ръка затворено Евангелие, а с дясната - благославя. Главата следва утвърдения за този широко честуван от църквата светец иконографски тип: високо чело, плешиво теме, оредяла коса, провиснали мустаци, свързващи се с рядката късо подрязана брада. Широките скули, клепачите на очите с веждите и късият, широк в основата си нос, са

старателно доработени след отпечатване на модела. Името на изобразения е разпределено встрани на големия нимб на лигатурно свързани помежду си срички, както при една каменна иконка на свети Николай от Несебър /Тотев 1987:48-50/. С вертикалното си решение, иконата както ще видим, е имала по-различно място и предназначение от другите творби на червенската колекция. Подчертана близост по отношение на формата и стоящото в цял ръст фронтално представяне на образа светецът намира с една каменна иконка с дъговиден горен край, открита при разкопки в Изяслав, съхранявана днес в Ермитажа /Николаева 1983:табл. 12_6, кат. N 52 (XIII в.)/. С ярката си индивидуализация лицето на свети Никола се отделя от многобройните негови образци в древноруската дребна каменна пластика /Николаева 1983: табл. 18_{21}, 21_8, 23_4, 25_1, 28_6, 36_1, 35_5 и др./. Възможно е за модел на иконата да е послужила творба на късното византийско изкуство от метал или дърво, проникнала посредством връзките ни през XIV в. с Атон /Тотев 1986:47-51; Тотев 1990:48-57/.

Изтъкнатата общност на разгледаните накратнко единични изображения на светците върху червенските миниатюрни икони с творби на дребната каменна пластика подсказва доста уверено способа за тяхната изработка. Не е изключено, според нас, за техен пряк образец да е използвано многосъставно стеатитово произведение, като известния реликвиарий от Малта от средата на XIII в. /Хетерлингтън 1978:811-820/.

От трите червенски икони с евангелски сцени с най-добра запазеност е "Възнесение Христово". Решението в нея следва от ранно утвърдената иконография. Участниците са разпределени на групи в два хоризонтални пояса. В горния централното място се заема от седнал върху небесната дъга Христос, обгърнат от сияйна светлина. Христовата фигура поддържат два ангела с разгънати крила, с изнесени силно напред гърди и прегънати почти под прав ъгъл крака. Централното място в долния пояс се заема от стояща в цял ръст насреща света Богородица със сгънати в лактите и поставени пред гърдите в молитвена поза ръце. За нея са разпределени също в две групи апостолите с два ангела. С вдигнатите си ръце апостолите сочат към сиянието на Христовата фигура. Всички изобразени (с изключение на Христос) са представени без нимбове. В мандролата, встрани на него, се четат ясно с гръцките си начертания приетите инициали за означаване на името му - IC-XC. Върху изобразителното поле над летящите ангелски фигури пак на гръцки се долавят следи от очертания на букви за наименование на представената сцена. Мнението на А. В. Банк, че за образец на иконата е послужила стеатитовата творба от Държавния исторически музей в Москва[14], намери безрезервна поддръжка и от други

изследователи /Банк 1988:67-69; Димова, Йорданов 1982: забел. 1; Тотев 1986:47-51/.

Втората сцена „Петдесетница“, изобразена на следващата червенска иконка, също се съобразява с известната иконографска схема. Единствената особеност, която тя бележи, се отнася до бюстовото изображение на Космоса, представен като брадат владетел под арка. Дванадесетте апостоли, разположени в полукръг, са седнали върху пейка, с изключение на последните двама в краищата. Едни от тях държат Евангелието, а други свитъци; нимбове около главите се забелязват само при шест от апостолите. Над главите на всички от очертания с две линии небесен сегмент се спускат дванадесет снопа лъчи. Владетелският образ, олицетворяващ Космоса, държи пред гърди дванадесет свитъка, символизиращи апостолските проповеди. От фигурите на апостолите се разграничават ясно само тези на десет от тях върху неголямото изобразително поле на иконата. В останалото незает съвсем малко пространство се виждат очертания от постройки с кули и прозорци. Следи от надпис няма запазени.

Третата иконка от тази група е фрагментарна. От запазената горна част е ясно, че отгоре й е изобразена сцената „Влизане на Христос в Йерусалим“. Иконографското решение на творбата е следвало традиционния вариант. Главата на Христос е обърната назад към следващите го апостоли. От последните личат главите на трима. Зад апостолската група се долавят очертания на скалиста планина с дърво, а пред Христос се вижда дете върху дърво. Отдясно личат познатите следи от архитектурен декор - стени с кули, куполни постройки от Йерусалим. Встрани на нимба, около главата на Христос, се четат гръцките инициали на съкращенията за името му. Под горната къса стена на рамката, върху незаетото с изображения поле, едва личат разположени в два хоризонтални реда гръцки букви с наименование на представената сцена. По същия начин е разположен надписът на една еднаква по сюжет и изпълнение стеатитова икона /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. 70_{150}/.

Изказаното мнение от откривателите на червенските икони с празнични сцени, че те са били отпечатани от обковка на подвързана книга от XIV в., съхранявана във венецианската библиотека Марциана, е интересно, но мъчно може да се поддържа и отстоява /Димова, Йорданов 1982:30/. За отправна точка при наблюденията ни в тази насока може да послужи посочената преди повече от десет години от А. В. Банк иконографска общност на червенското „Възнесение Христово“ със същата сцена върху стеатитовата икона от Държавния исторически музий в Москва, която не беше напълно приета в публикацията за керамичните икони от църква 10 /Димова, Йорданов 1982:28, бел 1/. В една от своите последни работи А. В.

Банк допълва своите наблюдения за щампованата изработка на червенската колекция, като отбелязва, че евангелските сцени се придружават от гръцки надписи, а отделните изображения на светци - от славянски /Банк 1988:67, рис. 1, 2/.

Въпросът за ползване от майстори керамици на образци от други художествени материали и техники досега не е твърдо поставян и търсен сред паметниците на приложното изкуство. Ето защо е трудно да се съгласим с предположенията в първата публикация за направата на калъпите на иконите от Червен от метална обковка /Димова, Йорданов 1982: 24,30/, както и в по-късния опит на Н. Овчаров за реконструирането им в голяма сборна икона /Овчаров 1986:39, 36-37/. Последният е направен въз основа на анализиране техниката на релефа и някои стилово-композиционни белези, отговарящи, според автора, на налагащите се тенденции на палеологовия стил в паметниците на българската малка пластика през XIII-XIV в. Несполучливо тук са използувани и неголемите възможности, предложени от отлятите иконки за прецизни наблюдения в това отношение, без да се държи сметка за техните първоначални образци, материал, художествени качества и надписи.

Като се вземат под внимание привлечените от А. Банк и К. Тотев стеатитови успоредници за някои от червенските икони, картината за едно творческо взаимодействие между тези две техники непрекъснато може да бъде подкрепяна с много нови примери /Банк 1988:67; Тотев 1985:135-136; Тотев 1986:47-51; Тотев 1990:48-57/. Освен установяване на иконографска зависимост между керамичните икони и стеатитовите творби, ние ще се сблъскваме и със съвсем буквални паралели по отношение на размери, сюжети и предназначение. Така например някои стеатитови икони от къснопалеологовата епоха били използувани за изграждане на многосъставни композиции /Калаврезу-Максайнер 1985:150-152, 155, 164, 159, 168, табл. 74_{168}/ като тези върху една икона от музея на изкуството в Ню Йорк. Отгоре й, върху древна дървена основа, около един обособен център с Христос на трон и 12-те празнични сцени, са монтирани отделни панелни икони с приблизително еднакви размери, на които Христос коронясва старозаветни и новозаветни персонажи (царе, пророци, светци войни и лечители, църковни отци и др.) / Калаврезу-Максайнер 1985: табл. 74_{188}/. По такъв начин е било осъществено изграждането на цели композиции от тези миниатюрни релефни икони в Търновград и Червен. Това, разбира се, никак не изключва и възможността за тяхното използуване във фризове на малки църковни олтари, за рамки на мономентални икони и кръстове, изпълнени в друг материал и техника.

Както стана ясно, керамичните икони с евангелски сцени от църква 10 в Червен намират точни съответствия с икони от XIV-XV в.

не само по отношение на иконографията, но и по размери. Освен вече цитираното „Възнесение Христово“ от Държавния исторически музей в Москва, сходни размери с тях бележат още иконите „Влизане в Йерусалим“ от колекцията на контеса дьо Верн, „Възкресение Лазарово“ от кабинета на медалите в Париж /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. 70_{152}/, „Петдесетница“ от Ватиканския музей и „Възкресение Христово“ от Филаделфия /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. 90_{A-30}/. С близки паралели разполагаме и за червенските икони на архангели, светци и евангелисти, които по същия начин е обрамчвал висок правоъгълен бордЮр /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. 54_{112}, 46_{85}, $58_{122а, 122б}$, 68_{145}, 73_{165}, 83_{A-20}/.

Възникването на разглежданите миниатЮрни релефни икони от Търновград и църква 10 в Червен е свързано с възобновяването на Второто българско царство в края на XII в. и най-високите прояви на материалното и духовното творчество на търновския художествен кръг /Божков 1985:9-41/. Всеки опит да се изведе и свърже тяхното начало с релефната белоглинена икона в Преслав от края на IX - първите 3-4 десетилетия на X в., която е работена на други материали, по-сложна керамична технология и стил, е неубедителен. Важното е да подчертаем обаче, че както преславските, така също търновските и червенските релефни икони произтичат от стари художествени традиции на християнския Изток. Последните, както показаха разкопките на Винишко кале в Македония, намерили проява и на Балканския полуостров още в края на IV-VI в. /Балабанов 1938:23/. Докато подбудите за възкресяване на релефната керамична техника в Преслав са продиктувани, както видяхме, от богослужебните нужди на едно наскоро покръстено население и културата на такъв забележителен владетел като Симеон, то през годините на Второто българско царство процесът е обусловен, на първо място, от необходимостта за възпроизвеждане на надгръдни икони и кръстове за индивидуални молебни цели и, на второ място - за инкрустиране на последните в рамки на монументални икони, големи напрестолни кръстове и иконостаси в малки църкви, дворцови параклиси и домашни олтари.

Когато се изяснява въпросът за произхода на първообразците на релефната керамична техника, задължително е да се изтъкне значението, което (в тази насока) за България имат произведенията на византийското приложно изкуство, създадени през Македонската и Комниновата епоха. Тогава във Византия, и по-точно Цариград и Солун, се създават моделите на керамиката, торевтиката, глиптиката, стъклото, клетъчния емайл, художествената резба върху кост, стеатита, дърворезбата, текстила и т.н., които намират широко разпространение сред населението на Балканите и Древна Русия /Банк 1978:147-161; Банк 1981:109-122; Банк 1988:67; Пуцко 1987:169-

181/. Особено благоприятни условия за разпространението на византийската художествена култура в България има през годините на византийското владичество (1018-1185 г.). Тогава се установяват тесни контакти между някои по-големи български центрове с византийската столица и се създават широки възможности не само за проникване на византийски творби, но и за тяхното усвояване и възпроизвеждане от български занаятчии и художници.

Организираната и богато заплащана византийска администрация и войска в центрове като Доростол, Преслав, Търновград, Шумен, Варна, Несебър, Средец, Видин и др. е трябвало да отблъснат набезите срещу империята на узи, печенеги и кумани. С присъствието си тези гарнизони, оглавявани от видни византийски стратези или местни боляри прониари на императора, налагат отпечатък в много прояви на живота по българските земи. Особено ярък в това отношение се явява примерът с писмата и подаръците, които си разменят византийският писател Йоан Цец (1110-1180 г.) и митрополитът на Доростол, напуснал византийската столица през 1140 г. Знаейки вкуса на известния цариградски аристократ, той му изпраща костена кутия за мастилница с изящно скулптирани отгоре й сцени от цикъла „Деяния на Дедал“[15].

Прекрасна илюстрация за това се явяват и находките от едно разкрито и проучено жилище на представител на аристокрацията на западния склон на хълма Царевец в Търновград от XI-XII в. Намерените тук костен гребен с паун и лъвове /Славчев 1990:19/, както и една великолепна стеатитова икона на свети Теодор Стратилат /Славчев 1977:60-65/, по безспорен начин говорят за наличието на светски и култови художествени творби в бита на големите градски средища. По този начин още в предстоличния период на Търновград са налице условия за процъфтяване на художествените техники и занаяти[16]. И никак не е случайно обстоятелството, че именно тук, благодарение на системните археологически проучвания, постъпиха свидетелства за осветляване на картината за проявите на стеатитовата техника, намерила израз в редица безспорни шедьоври на византийското изкуство /Тотев 1985_a:122-132; Тотев 1989_b:78-80; Тотев 1993:93-109; Тотев 1989_a:2-23/. Някои от тях, за които вече стана дума, са и надеждната основа за моде-лите за релефни керамични икони през годините на Второто българ-ско царство.

Посочените стеатитови образци, използувани за разглежданите тук керамични икони, ни дават основание да съдим за хронологическата преднина, която търновските медальони на свети Архангел Михаил и на Христос имат спрямо иконите от червенската колекция. По-иначе стоят нещата между стеатитовите паметници от поствизантийския период, където има много примери, които, както

при посочената икона от Ню Йорк, са заемали центъра на многосъставни творби върху дърво или друг материал и около тях са се инкрустирали други сцени. Такива са иконите с четири празнични сцени от Москва, „Разпятие Христово“ и дванадесет празнични сцени от Балтимор, една икона от църквата „Свети Климент“ в Охрид /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. 86_{A-32}, 71_{155}, 73_{159}/. Изглежда, че около една подобна творба ще да са били разположени миниатюрните червенски керамични икони.

Близостта в размерите и иконографските решения между керамичните и стеатитовите произведения определено носочва и за пряка зависимост в изработката между тези две техники на приложното изкуство. В началото още изтъкнахме, че изпълнението на търновските керамични медальони е било осъществено посредством отливане или чрез натиск на подготвения глинен материал в предварително направени форми-матрици. Последните до днес все още не са открити и представата ни за тях може да бъде възсъздадена по обратен път от готовата творба към формата (модел-матрица). За направа на матриците майсторите керамици са можели да се ползват непосредствено от византийски стеатитови икони, както и от по-късни екземпляри на тази техника, работени през XIV-XV в. в някои манастири на егейските острови и в Атон /Калаврезу-Максайнер 1985:46-33; Хетерлингтън 1978:811-829; Банк 1980:43-50; Банк 1981:109-122/. През къснопалеологовата епоха от тук тръгва разпространението на стеатитови релефи, предназначени за нагръдни пандантиви и многосъставни икони, инкрустирани в друг материал, които със сигурност са били използувани и за модели на релефните керамични икони. За това определено насочват и следите от оцветяване (най-често с карминова боя) при някои от стеатитовите произведения и червенските миниатюрни икони. Тук е важно да изтъкнем, че такова взаимодействие изследователите са установили и за майсторите на каменни и керамични икони в Русия през периода XIII-XV в. /Николаева 1983; Даркевич 1975:262-296; Риндина 1978; Пуцко 1987:69-181/.

При това положение на нещата не без основание може да се настоява, че матриците на празничните евангелски сцени върху червенските три икони са извадени от многосъставна стеатитова творба, докато иконките с апостоли, светии и архангели са били отпечатани от портативен олтар при реликвиарий със стеатитови изображения като посочения от Малта с „Разпятие“ и „Дейсис и светци“ /Калаврезу-Максайнер 1985: табл. 50_{102}/. За такова предположение говорят не само различните формати на иконките, но и различията в позите на представените отгоре им светци. По този начин може да се обясни и необходимостта от допълнителни надписи към образите, които, поради невъзможност да се отделят на

единични стеатитови модели от общия панел, не са могли да се отпечатат на матрицата и е трябвало да се нанесат допълнително с кирилски букви.

В каменопорезните работилници и ателиета в Търновгард и някои от големите градски средища у нас през XIII-XIV в. византийските стеатитови икони са били системно използвани за образци /Тотев 1990:48-57/. Изкусни каменерезци и ювелири е имало и сред братята при някои от манастирите като Великата лавра „Свети Четиридесет мъченици“ и монашеската колония при Червен, Иваново, Нисово, Божичен и Красен до Русе /Попов 1985:60-66; Долмова 1985:88-83; Тотев, Станчев 1988:38-42/, които също спомогнали за процъфтяване на някои занаяти и художествени техники. За разлика обаче от организираните през X в. ателиета за рисувана керамика при преславските манастири, в които видяхме, че се е изпълнявала керамична продукция в значителни обеми, сега възможностите на братствата са били твърде скромни и ограничени. Техните занимания били насочени преди всичко да отговорят на нуждата от кръстове, икони и други култови предмети, предназначени главно за монаси и някои посетители и гости.

На сегашния етап на археологическите проучвания все още не разполагаме с конкретен материал, че е имало и манастирски керамици. Разгледаните керамични медальони и миниатюрни икони са безспорно свидетелство, обаче, за възможността такива да са се изработвали. Усилията в тази насока сега изглежда са били обединени от страна на каменорезци, ювелири, керамици и т.н. Така например сцената върху патриаршеския оловен моливдовул на Висарион от средата на XIII в. е еднаква по стил, техника и иконография с „Възнесението“ върху споменатата стеатитова творба от Москва и разгледаната керамична иконка от Червен. Така че през XIII-XIV в. дейността на някои майстори за разлика от взаимното сътрудничество между миниатюристите от манастирските скриптории и керамиците от ателиетата за рисувана керамика в Преслав е обединявала техните знания, възможности и опит в различни техники и видове на приложното изкуство. Във връзка с необходимостта от пещи може да се предполага, че е съществувало сътрудничество даже и между някои градски грънчарски работилници и отделни майстори, членове на големите манастирски братства в Търновград и неговата близка и по-далечна околност.

БЕЛЕЖКИ

1. Виж: *Димова, В.* и *С. Йорданов*. Миниатюрни керамични икони от църква N 10 в средновековен Червен. - МПК, 1982, N 5-6, 24-30; *Божков, А.* Средновековни релефни икони от България. - Из, 1979, N 2. 10-18; Idem.

Българската икона. С., 1984, с. 63, обр. 49, с. 113, обр. 52, с. 115, р. 57; *Овчаров, Н.* Иконографски и стилови особености на някои паметници на дребната пластика от XIII-XIV в. - А, 1986, N 3, 36-37, 39; *Божков, А.* Българското изобразително изкуство. С., 1988, с. 200.

2. La Bulgarie meaievale. Art et civilisation. Grand Palais 13 juin - 18 aout. Paris, 1980, N 288, 341-352; *Ангелов, Н.* Царевград-Търнов. 3, С., 1980, 193-194, обр. 185; *Тотев, К.* Произведения мелкой каменной и керамической пластики из Тырновграда. - В: V Междунар. конгр. слав. археологии. Киев, 1985. Тр. М., 1987, 135-136; За някои паметници на малката каменна пластика от Търновград. - В: Културата на средновековния Търнов. С., 1985, 122-131.

3. La Bulgarie meaievale ..., p. 124, fig. 228; Tresors d'art medieval bulgare VII-XIV siecle 1988. Musee d'art et d'histoire, Geneve, 1988. all. 10b.

4. Медальонът е записан в инвертарната книга на средновековния отдел под N 1814.

5. Виж: La Bulgarie meaievale ..., p. 124, N 228.

6. Пак там. И след това обаче има изследователи, които продължават да водят медальона като паметник на византийската стеатитова пластика. Вж. *Вачев, Х.* Паметници от Търновград с изображения на архангел Михаил.

7. Schmidt, Th. Die Koimesiskirsche von Nikaia ... , Taf. XIII-XIV.

8. *Kalaurezou-Maxeiner, J.* Byzantine Icons in Steatite. Wien, 1985; *Velmans, T.* - Carch, 35, 1987, p. 198 (рецензия); *Пуцко*, *В. Г.* BSI, 48, 1987, N 1, 81-81 (рецензия).

9. За наличието на местни ателиета и майстори определено свидетелства откритата в Дворцовата църква на Царевец колекция от девет фрагментирани каменни икони. Както показаха наблюденията, те са били монтирани като стенна декорация в някоя от олтарните ниши на църквата. За това съ-дим от врязаните линии и налепи от бял хоросан по опаката им страна. Вж.: *Николова, Я.* Царевград-Търнов. 2. С.,1974, 266-267, обр. 88, 92, 87, 91, 89; *Тотев, К., Д. Станчев.* За някои паметници на стеатитовата пластика от Тър-новград и Красен, Русенско - МПК, 1988, N 4, 38-42; *Тотев, К.* Произведения мелкой каменной и керамической пластики из ..., с. 136; За някои паметници на малката каменна пластика от Търновград ..., 122-131; Стеатитовата плас-тика от териорията на средновековна България XI-XIV в. Автореф. дис. С., 1989, 19-22.

10. *Славчев, П.* Находки в насипа оп Патриаршията. - В: Царевград-Търнов. 3. С., 1980, 214-215, обр. 1; *Георгиева, С.* Керамиката от двореца на Царевец във Велико Търново. - А, 1966, N 4, 6-13; *Попов, А.* Художествени занаяти в Търнов. - В: Културата на средновековния Търнов. С., 1985, 66-83; Средновековни надписи, монограми, букви и знаци от Търновската „Велика Лавра". - В: Царевград-Търнов. 4. С., 1984; Изображение на воин светец върху сграфитокерамика от търновската Велика лавра „Свети четиредесет мъченици" - В: Сб. в чест на акад. Д. Ангелов, С., 1994, с. 223-236; Непубликувани материали на В. Вълков от крепостните стени на Царевец; Непубликувани материали от обект 9 на Царевец; Непубликувани разкопки и материали на н.с. М. Долмова от филиала на АИМ при БАН, гр. В. Търново.

11. *Николаева, Т. В.* Цит. съч., табл. 4_1, 4_5, 3_4, 4_2, 6_1 и др. Възможностите за отливане на моделите за керамичните творби от стеатитови и каменни икони дават основание да поставим под въпрос ранната датировка на

глинените иконки от Княжна гора в XI в.; *Пуцко, В. Г.* Киевская сюжетная пластика ма-лых форм..., 69-181. Тук е направен опит да се потърсят моделите за кера-мичните иконки сред творбите на киевската металопластика. Въпреки това имаме основания за скептицизъм по отношение стиловите белези на пред-ложените аналогии. Керамичните иконки на свети Георги Драконоборец от Княжна гора и Богородица Умиление от Киев (*Николаев, Т. Н.* Цит. съч., табл. 3_1, 6_1, кат. N 19 и 34) позволяват да причислим към творбите на малка-та пластика от XIII в. и керамичните икони от Княжна гора на Йоан Кръсти-тел и свети Никола. Тези наблюдения намериха подкрепа при разкопките на керамичния производствен комплекс в Белгород от XIII-XIV в., където в една от пещите е открита глинена иконка с релефно конно изображение; *Крав-ченко, А.* Цит. съч., обр. 9. Други изводи и основания в тази посока вж. у*То-тев, К.* Релефни керамични икони от Второто българско царство. - А, 1990, 1, 48-57.

12. Иконите от Арта се датират XIV в. и имат размери 41 х 30 см.

13. *Lafontaina-Dosogne, J.* Itineraires archeologiques dans la region d'Antioche. Recherches sur le monastere et sur l'iconographie de S. Symeon Stylite le Jeune. Bruxelles, 1967, Pl. XLIV-LI. Напоследък в Преслав от разкопките на базиликата в Стабмбол йолу постъпи реликвиарен кръст с изображение на светеца: Непубликувани материали на Т. Тотев и К. Тотев.

14. *Димова и С. Йорданов.* Цит. съч., с. 30. Необяснимо е предположението на авторите за българския произход на стеатитовата иконка от сбирката на Севастиянов, сега съхранявана в ГИМ в Москва, след като се цитира сведението на А. Банк, че голяма част от предметите в тази колекция са донесени от Атон и не е изключено българският майстор да е направил копието си там.

15. Виж: ГИБИ, 22, с. 105, писмо 6; *Каждан, А. П.* - Ввр, 34, с. 289 (рецензия).

16. Виж: История на Велико Търново. С., 1986, 68-81; *Ангелов, Н.* Цит. съч., 14-15; *Вълов, В.* Крепостни стени на Царевец. - В: Царевград Търнов. 6. (под печат); *Попов, А.* Художествени занятия в Търнов..., 66-83; Великата лавра „Свети четиредесет мъченици". - В: Царевград-Търнов, 6 (под печат).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Алексова 1966	**Aleksova, B.** Demir Kapia. Skopje etc., N 33 (XII г.)
Ангелов 1980	**Н. Ангелов**. Царевград-Търнов. 3. С.
Антова 1975	**В. Антова.** Археологически проучвания на Шуменската крепост XIII-XIV в., сектор север, разкопки 1975-1977. - ГМСВ, 1.
Банк 1975	**А. Банк.** A Copper-Gilt Plaque of the Archangel Gabriel. - In: Studies in Momory of D. T. Rice. Edinburgh.
Банк 1978	**Банк, А. Б.** Прикладное искусство Византии IX-XII вв. М.
Банк 1980	**Bank, A.** Les principales tendances de l'euolution des arts mineurs byzantine aux XII-

XIIIe siecles. - In: XV Congr. int. d'etudes byzantines. Athenes, 1976. Acts. Athenes.

Банк 1981 **Банк, А. В.** Некоторые сходные памятники средневековой мелкой пластики, найденные в Константинополе, Херсонесе и в Болгарии. - Ввд, 7.

Банк 1988 **Банк, А. В.** Образец и копия в прикладном искусстве Византии X-XIV вв. - В: Восточнее Средиземноморье и Кавказ IV-XVI вв. Л.

Божков 1979 **А. Божков.** Средновековни релефни икони от България. - Из, N 2.

Бажков 1984 **А. Божков**. Българската икона. С.

Божков 1985 **А. Божков**. Търновската средновековна художествена школа. С.

Божков 1988 **А. Божков**. Българското изобразително изкуство. С.

Голдшмит 1934 **Goldschmidt, A. et K.** Wietzmann. Elfenbeinskulturen des X-XIII. Jahrhunderts. 2. Berlin.

Даркевич 1975 **Даркевич, В. П.** Светское искусство Византии. М.

Долмова 1985 **М. Долмова.** Златарството в Търнов. - В: Културата на средновековния Търнов. С.

Иванов 1984 **И. Иванов.** Червен под османко иго. - В. N 3.

Калаврезу-Максайнер 1985 **Kalaurezou-Maxeiner, J.** Byzantine Icons in Steatite. Wien.

Кравченко 1979 **Кравченко, А. А.** Производственные комплексы Белгорода XIII-XIV вв. - В: Античная Тира и средневековый Белгород. Киев.

Николаева 1983 **Николаева, Т. В.** Древнерусская мелкая пластика из камня XI-XV вв. М.

Попов 1985 **Попов, А.** Художествени заняти в Търнов. - В: Културата на средновековния Търнов. С.

Пуцко 1987 **Пуцко, В. Г.** Киевская сюжетная пластика малых форм (XI-XIII вв.) - В. 35. посветен на Бошко Бабик. Прилеп.

Пуцко 1989 **Пуцко, В. Г.** Раннепалеологовский стеатит с изображением Йоанна Предтечи. - BSI.

Пуцко-Бочкарева 1989 **Пуцко-Бочкарева, М. Н.** Стеатитовый релеф из кремлевского Благовещенского собора. - В: Византия и Русь. Сб. памяти В. Д. Лихачевой. М.

Риндина 1978 **Риндина, А. В.** Древнерусская мелкая пластика. М.

Славчев 1977 **П. Славчев.** Икона на светец-войн от Царевец XII-XIII в. - А. N 3.

Славчев 1990 **П. Славчев.** Костен гребен с релефни изображения от Царевец. - А, N 1.

Тотев 1985_a	**К. Тотев.** За някои паметници на малката каменна пластика от Търновград. - В: Културата на средновековния Търнов. С.
Тотев 1985_b	**К. Тотев.** Произведения мелкой каменной и керамической пластики из Тырновграда. - В: V Междунар. конгр. слав. археологии. Киев, 1985. Тр. М., 1987.
Тотев 1987	**К. Тотев.** Две каменни икони от Несебър. - МПК, N 4.
Тотев 1988	**К. Тотев.** Към въпроса за керамичната икона през Втората българска държава. - В: II Междунар. конгр. по българистика. С., 1986, Докл. 16. С., 1988.
Тотев 1989_a	**К. Тотев.** Стеатитовата пластика на територията на средновековна България XI-XIV в. Автореф. дис. С.
Тотев 1989_b	**К. Тотев.** Релефна икона от търновската велика лавра „Свети четиредесет мъченици“. - В, N 3.
Тотев 1993	**К. Тотев.** Стеатитови икони от Търновград. ГМСБ, 19.
Хетерлингтън 1978	**Xeterlington, P.** Byzantine steatites in the possession of the Knights of Rhodos. - Barlington magazine, 120.
Byzantine 1986	Byzantine and Post- Byzantine Art. Athens.